OIDIPUS UND LEAR.

EINE STUDIE

ZUR

VERGLEICHUNG SHAKSPEARE'S MIT SOPHOKLES

VON

PROF. DR. J. J. RICHTER.

ZWEITER TEIL.

WISSENSCHAFTLICHE BEILAGE ZUM PROGRAMM DES LÖRRACHER GYMNASIUMS VOM JAHR 1884/85.

LÖRRACH.
DRUCK VON C. R. GUTSCH.
1885.

Nr. 555.

I.

> Es denkt der Mensch die freie That zu thun.
> Umsonst! Er ist das Spielwerk nur der blinden
> Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell
> Die furchtbare Notwendigkeit erschafft.
>
> Schiller.

Am Schlusse des neunten Kapitels der Poetik zeigt Aristoteles an einem schlagenden Beispiele, durch welche Mittel ein bloss zufälliges Ereignis unsere Teilnahme auf das höchste zu erregen fähig werde: die Bildsäule des ermordeten Mitys in Argos stürzte, als dessen Mörder betrachtend davor stund, plötzlich um und erschlug ihn. Dies war zwar ein Zufall, aber gewiss ein sehr merkwürdiger: deshalb weil es gerade der Mörder war, der durch die Bildsäule des Ermordeten erschlagen wurde, und weil hierdurch in dem zufälligen Ereignis eine höhere Absicht sich auszudrücken und eine rächende Hand im Spiele zu sein schien; dem Mörder ist dadurch auf wunderbare und höchst unerwartete Weise sein Recht geschehen. »Und ahnend fliegt's mit Blitzesschlage durch alle Herzen: Gebet Acht, das ist der Eumeniden Macht!«

Wenn nun schon ein zufälliges Ereignis durch die Ahnung einer überirdischen Macht an Interesse für uns gewinnt, wie viel mehr wird dies nicht der Fall sein, wenn wir Ereignisse vor unseren Augen sich abspielen sehen, deren Verkettung sich unzweifelhaft als das Werk einer höheren Absicht darstellt? Solche Ereignisse darzustellen, ist aber die Aufgabe der Tragödie. Wenn Oidipus, nach der Entdeckung seiner Herkunft und seiner unnatürlichen Verbrechen, von der Höhe seiner königlichen Stellung hinabsinkt zu der untersten Stufe menschlichen Elendes, so sind es die Absichten der Götter, welche hiermit in Erfüllung gehen. Die alte Sage vom Oidipus wusste nichts von der Aussetzung des Kindes und nichts von den Orakeln, welche sein tragisches Geschick vorherbestimmten. Dies waren vielmehr Erfindungen der Dichter, und zwar der dramatischen, welche dieser Umstände bedurften, teils um die spätere wunderbare Entdeckung der Verbrechen des Königs von Theben vorzubereiten, teils um die höhere Hand des Schicksals, die Absichten der Götter zu deutlicher Anschauung zu bringen. Im »König Oidipus« des Sophokles liegt nichts vor als die bekannten nackten Thatsachen: die Orakelsprüche, die Aussetzung des Kindes, der Vatermord, die Ehe mit der Mutter. Aus diesen baut der Dichter seine Tragödie auf, und zwar so, dass was er uns leibhaftig vor Augen führt, nur die letzte Konsequenz aus jenen Thatsachen ist, die wir im Stücke selbst nur gelegentlich als längst vergangene, obwohl jetzt mit eiserner Notwendigkeit wirkende erfahren. Aber das eigentliche Motiv, d. h. das was den Menschen, in unserem Falle den Oidipus, zu seinen Thaten anreizt, ist sowohl bei den der tragischen Handlung vorausgegangenen Verbrechen, als in der Tragödie selbst, bei der Aufsuchung des Verbrechers, immer nur das Orakel.

Aber was ist das Orakel? Es ist die Stimme der Gottheit, es ist jene höhere Macht, die sich

in dem Schicksal des Menschen offenbart, und der er nicht entflieht, sondern vielmehr gerade in die Hände arbeitet, wenn er seinen Weg auch ohne sie zu finden meint; durch die Orakel ist alles was geschehen wird schon vorausbestimmt, und es gelangt nichts zur Erscheinung als der Wille der Götter. Ohne das Orakel wären jene Thatsachen, welche der Tragödie vom Oidipus zu Grunde liegen, nichts als zusammenhangslose, zufällige Begebenheiten; das Orakel aber ist das gewaltige Motiv, das sie zu einer Einheit zusammenbindet, deren unauflösliche Verkettung erst die tragische Wirkung, die des Dichters Absicht ist, zu Stande bringt. Wenn Oidipus seinen Vater, den er nicht als solchen kennt, in Notwehr erschlägt, so ist er zwar ob dieses Verbrechens zu bedauern und zu verurteilen; weil er ihn aber nicht kennt, so fehlt die Absicht zu der That, diese erscheint als ein nur zufälliges Ereignis und kann nicht der Gegenstand einer tragischen Darstellung sein. Wenn jedoch das Orakel dem Oidipus die That voraussagt und er, indem er der Erfüllung desselben zu entfliehen sucht, geradeswegs darauf losgeht, so ist dies erschreckend und von wahrhaft tragischer Wirkung. Ganz ebenso verhält es sich mit der Aussetzung des Kindes Oidipus; denn es wird ausgesetzt, um dem was das Orakel seinen Eltern vorausverkündet hat vorzubeugen, und gerade hierdurch wird die Ausführung der gefürchteten Unthaten nicht nur zufällig, sondern sogar mit Notwendigkeit herbeigeführt.

Als Schiller mit dem Entwurf zur »Braut von Messina« beschäftigt war, suchte er einen Stoff von der Art des »Königs Oidipus«, und der dem Dichter eben solche Vorteile gewährte wie jener (Brief an Göthe vom 2. Oktober 1797). »Diese Vorteile sind unermesslich, schreibt er, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, dass man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zu Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt. — Der Oidipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so kompliziert und von Umständen abhängig waren. Wie begünstigt das nicht den Poeten! — Aber ich fürchte, der Oidipus ist seine eigene Gattung, und es giebt keine zweite Species davon; am allerwenigsten würde man aus weniger fabelhaften Zeiten ein Gegenstück dazu auffinden können. Das Orakel hat einen Anteil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts anderes zu ersetzen ist; und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist.« Wie Schiller aber ebenfalls vortrefflich erkannt hat, besteht das Furchtbare, was diese Tragödie vor anderen voraus hat, nicht in der ungewöhnlichen Grösse der Frevelthaten, sondern darin dass dieselben bereits geschehen sind; denn die Furcht, es möchte etwas geschehen sein, das nicht mehr abzuwenden ist, wirkt viel stärker auf das Gemüt, als die Furcht, es könne etwas noch geschehen, wobei dann immer noch die Hoffnung mitzureden hat, dass es auch anders werden oder unterbleiben könne.

Ohne das Orakel an die Eltern wäre Oidipus nicht ausgesetzt, er wäre nicht in der Unkenntnis seiner selbst erzogen worden, und die Unthaten, deren er sich in Folge davon schuldig machte, wären nicht notwendig erfolgt. Daher war der Dichter, der die Erzählung davon im Volksmunde vorfand, genötigt, die einfachen Thatsachen zu motivieren, d. i. ihre Notwendigkeit zu begründen. Das hat er durch das Orakel erreicht; warum aber gerade das Orakel ihm dazu dienen musste, das lag in der Anschauung seiner Zeit, welche ihm diese bequeme Handhabe zur Benützung bot, deren Verlust, wie wir von Schiller gehört haben, durch gar nichts anderes zu ersetzen ist. Worin bestand denn aber dieser grosse Vorteil? — Den Eltern war geboten worden, auf Kindersegen zu verzichten,

da sie dadurch in grosses Unglück geraten würden. Was geschah? Gerade das, was das Orakel zu verhüten bestimmt war, d. h. gerade das Gegenteil von dem, was es befahl. Als Oidipus um seine Herkunft bei dem Orakel anfragte, erhielt er keine Auskunft. Warum nicht? Weil dadurch die Binde von seinen Augen genommen und der weitere Verlauf der tragischen Ereignisse unmöglich geworden wäre. Statt dessen wurde ihm von dem Orakel mitgeteilt, was ihm mit seinen beiden Eltern bevorstehe: die Ermordung des Vaters, die Ehe mit der Mutter. Da er beide nicht kannte, so wäre es doch, sollte man denken, Grund genug für ihn gewesen, nicht gerade seine bisherige Heimat, Korinth, zu meiden, sondern jedem Streite, der zum Morde führen konnte, sowie jeder Gelegenheit zur Ehe sorglich aus dem Wege zu gehen. Statt dessen that Oidipus jedesmal das Gegenteil von dem, was nach gewöhnlichem Ermessen zu erwarten war. Somit zeigt sich in den Aussprüchen des Orakels gleichsam das Gegenbild der gesamten Lebensschicksale des Oidipus. Die Sprüche des Orakels sind einerseits der Keim, woraus das Leben des tragischen Helden sich entwickelt, und anderseits der Zweck, der in dem Verlauf der tragischen Begebenheiten sich erfüllt. Und so bildet die Tragödie, einem wohlgegliederten Organismus gleich, eine festgeschlossene Einheit, deren Anfang bereits das Ende sehen lässt, und deren Ende mit Notwendigkeit aus dem Anfang hervorgeht.

Hiermit ist bereits ausgesprochen, worauf es bei dem Aufbau der Tragödie vorzugsweise ankommt: es ist die Notwendigkeit, mit welcher aus dem Motiv die That, aus dem Anfang das Ende sich ergeben muss. Es ist dieselbe Notwendigkeit, die in der Wissenschaft als logische Entwicklung, in dem Leben des Menschen aber als das Schicksal erscheint. So sagt z. B. Herder (»Das eigene Schicksal« in Schiller's »Horen« 1795 drittes Stück; Herder's Werke, hersgg. v. Düntzer, Berlin, G. Hempel, 17. Bd): »Jeder Mensch hat sein eigenes Schicksal, weil jeder Mensch seine Art zu sein und zu handeln hat. In diesem Verstande nämlich bedeutet Schicksal die natürliche Folge unsrer Handlungen, unsrer Art zu sehen, zu denken, zu wirken. Es ist gleichsam unser Abbild, der Schatten, der unsre geistige und moralische Existenz begleitet. — — Niemand zweifelt daran, dass in eben dem Winkel, in welchem der Ball, die Kugel, das Hagelkorn, der Lichtstrahl anprallten, sie auch abprallen; die Bewegungen der Kräfte im Stoss, im Druck, im Reiben u. s. w. sind von der Mathematik nach ihrem inneren Gehalt, nach Zeit, nach Medien, nach Form und Inhalt der Gegenstände unter allgemeine Gesetze gebracht und berechnet. Wie? und in der geistigen, der moralischen Welt, im Reich der feinsten, der wirksamsten, der schnellsten Kräfte sollte es dergleichen Naturgesetze nicht, und überhaupt keinen Zusammenhang geben? Eben hier herrscht der feinste von allen; und ich glaube dem ersten Lehrer der christlichen Religion aus Einsicht und Erfahrung, dass, wie wir geben, uns gegeben werde, dass, wie wir richten, wir auch unser Urteil empfangen. — — Dem eignen Schicksal entgeht Niemand; oder die Kette der Natur müsste brechen; das Licht müsste nicht mehr leuchten, die Flamme nicht mehr wärmen, der Schall nicht tönen.« Wie Herder das Schicksal als den Schatten unsrer Existenz bezeichnet, so weiterhin als den Widerhall unsrer Gedanken und Handlungsweise, und zuletzt als den Nachklang, das Resultat unsres Charakters; das sind alles nur verschiedene Wendungen, um den engen, notwendigen Zusammenhang der äusseren Lebensschicksale mit der ursprünglich bestimmten, individuellen Natur des Menschen auszudrücken. Göthe sagt (in dem Aufsatz über »Shakspeare«), mit speciellem Bezug auf die antike Tragödie und den »König Oidipus« insbesondere: »Die alte Tragödie beruht auf einem unausweichlichen Sollen, das durch ein entgegenwirkendes Wollen nur geschärft und beschleunigt wird. Hier ist der Sitz alles Furchtbaren der Orakel, die Region, in welcher Oidipus über alle thront.« Wenn wir aber des Menschen ein für allemal bestimmt

ausgeprägte Natur, der, gleich einem Schatten, das Schicksal folgt, mit Göthe als Dämon bezeichnen wollen, so spricht dessen Gedicht: »Urworte. Orphisch« diese Gedanken über das Schicksal in den folgenden Zeilen vortrefflich aus:

»Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Grusse der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen,
Nach dem Gesetz wonach du angetreten.
So musst du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.«

Und über die Notwendigkeit heisst es dann in demselben Gedichte:

»Da ist's denn wieder wie die Sterne wollten:
Bedingung und Gesetz und aller Wille
Ist nur ein Wollen, weil wir eben sollten,
Und vor dem Willen schweigt die Willkür stille;
Das Liebste wird vom Herzen weggescholten,
Dem harten Muss bequemt sich Will' und Grille.
So sind wir scheinfrei denn, nach manchen Jahren
Nur enger dran als wir am Anfang waren.«

Was hier als die durch die Sterne gesetzte Notwendigkeit bezeichnet wird, ist genau dasselbe, was im Altertum als der durch Orakel ausgesprochene Wille der Gottheit galt. Es ist bekannt, welche Rolle in Schiller's »Wallenstein« die Sterne, in der »Jungfrau von Orleans« die göttliche Sendung der Jungfrau, aber auch der schwarze Ritter, in der »Braut von Messina« die Träume als Orakel spielen, und es ist hiermit vollkommen klar, wie in allen diesen Fällen unser grösster dramatischer Dichter nach einem Motiv suchte, welches das antike Orakel zu ersetzen im Stand gewesen wäre.

Wenn das Orakel als Motiv, d. i. als Anreiz und bestimmender Grund der Handlungen des Menschen, dem antiken Dichter ausserordentliche Vorteile gewährte, so lagen diese jedoch nicht nur in dem Verhältnis des Orakels als des Grundes zu der tragischen Handlung als der Folge, sondern wesentlich darin, dass das Orakel zugleich ein durch die gesamte Weltanschauung des Altertums mit der höchsten Würde ausgestattetes und in dem Glauben des Volkes festgegründetes Motiv gewesen ist. Denn hierdurch erschien die Welt der Götter als so enge mit der Menschenwelt verknüpft, dass beide vielmehr nur eine und dieselbe Welt in ungetrennter Einheit waren. Diese Einheit der Götter- und der Menschenwelt, wer kennte sie nicht aus den Homerischen Gedichten? Aber sie offenbart sich nicht minder in der Tragödie der Griechen, teils durch das unmittelbare, persönliche Eingreifen der Götter, wie z. B. im »Aias« des Sophokles, teils aber, wie im »König Oidipus«, durch den Mund der Priester und Propheten in den Orakeln. Als aber in dem christlichen Glauben die Gottheit von der Welt getrennt wurde, die Welt nunmehr für gott-los galt, und die Gottheit in ihrer unfassbaren Reinheit dem natürlichen und menschlichen Wesen in schroffem Gegensatze gegenübertrat: da war fortan der Mensch mit seinem Thun und Leiden auf sich selbst gestellt, mit der schönen Götterwelt verschwanden die Orakel, und an ihre Stelle traten die Teufel, Hexen und Gespenster.

Wenn wir als das Schicksal die Notwendigkeit, womit aus dem individuell bestimmten Charakter des Menschen seine Handlungen sich ergeben, bezeichnet und zugleich erkannt haben, dass in der antiken Tragödie der Anstoss zu diesen Handlungen durch die Orakel gegeben wurde: so wird es jetzt auch leicht ersichtlich sein, dass die moderne Tragödie, indem sie dieses gewaltigen Motivs entbehrte, entweder nach einem Ersatze dafür suchen, oder, mit Verzichtleistung auf eine von aussen gegebene Motivation, die tragische Handlung von innen, d. h. aus dem Charakter des Menschen allein begründen musste. Wie Schiller hierbei zu Werke ging, ist bereits erwähnt worden. Aber auch der Göthe'sche Mephisto hat keine andere Bedeutung als die, das Motiv, der Anreiz zum Handeln zu sein; und der Dichter drückt dies im Prolog zu »Faust« in folgenden Worten des Herrn deutlich genug aus:

»Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muss, als Teufel, schaffen.«

Freilich weicht Göthe — und das ist der dem »Faust« ganz allein gehörige, ausserordentliche Vorzug dieser Tragödie — von der sonstigen modernen Behandlung des Motivs darin ab, dass er durch die Personifikation desselben als Mephisto die Rolle des Motivs zu der einer handelnden Person im Drama erweitert und eben hierdurch wiederum jene enge Verbindung der übersinnlichen mit der sinnlichen Welt erreicht, um welche es vor allem dem Dichter zu thun ist; denn die übersinnliche Welt — oder wir mögen sie sonst nennen wie wir wollen — bedeutet niemals etwas anderes, als die Notwendigkeit, ohne welche es dem tragischen Dichter nicht möglich ist eine Handlung aufzubauen. Es handelt sich folglich nur darum, diese übersinnliche Welt in einer glaubwürdigen Gestalt zur Darstellung zu bringen. Dies leisteten die Orakel, dies leistete Mephisto im »Faust«, sowie, allerdings nur noch durch geschickte Behandlung, die Sterne im »Wallenstein«. Wie aber, wenn es dem Dichter nicht gelingt, uns die übersinnliche Welt in einer würdigen Form vor die Augen zu bringen? Es ist fraglich, ob dies überhaupt noch möglich ist, wenn der Glaube an die Gestalten, die der Dichter gewählt hat, versagt; unzweifelhaft dagegen ist es ein Missgriff, wenn Gestalten, die dem Gebiete des Gemeinen, Zufälligen, Alltäglichen angehören, jene Vorstellung der übersinnlichen Welt und der furchtbaren Notwendigkeit erregen sollen. Und hierin nun ist diejenige Art der modernen Tragödie, die man als Schicksalstragödie zu bezeichnen pflegt, am weitesten, nämlich bis zur Grenze des Lächerlichen gegangen.

Wenn Grillparzer's »Ahnfrau« (1817) in ihrem Grabe keine Ruhe finden soll, bis das ganze Geschlecht ihrer Nachkommen vom Erdboden vertilgt sei, so ist sowohl die Möglichkeit eines solchen Gespenstes überhaupt, wie auch sein Einfluss auf die Handlungen des später lebenden Geschlechtes so wenig glaubwürdig, dass von einer lebendigen Anschauung des Schicksals, d. h. der Notwendigkeit der in dem Stücke vorgeführten Handlung, kaum im Ernst die Rede sein kann. Noch einen Schritt weiter geht Müllner's »Schuld«. Herr Hugo Örindur, ein spanischer Graf, hat seinen Bruder, den er nicht kannte, ermordet, um dessen Gattin zu der seinigen zu machen. Die Entdeckung dieser Geschichte ist der Inhalt des Stückes, welches in dieser Hinsicht ein Seitenstück zum »König Oidipus« vorstellen könnte; ob es als ein solches gemeint war, wissen wir nicht. Das Stück spielt sich — zufällig — an demselben Tage ab, an welchem einstmals der Mord geschehen war. Die Hauptpersonen des Stückes reden — zufällig — von ihren Familienverhältnissen, wobei es auch zur Sprache kommt,

dass heute der Tag sei, an welchem der Gräfin erster Gemahl sich »erschossen« haben sollte. Bei Erwähnung dieses tragischen Ereignisses »verhüllt sich« die Gräfin, dasselbe thun, wie es scheint, die Kerzen, denn »das Zimmer wird düster«. Gleich darnach erscheint — zufällig — der Vater des Ermordeten, aus weiter Ferne, zum Besuche, und es werden darauf im dritten Akte wiederum die Familienverhältnisse nach allen Richtungen durchgesprochen; ein Duell des Mörders mit dem Vater des Ermordeten wird durch die Gräfin verhindert, und eine Aussöhnung erfolgt. Nichtsdestoweniger töten im vierten (letzten) Akte der Graf und die Gräfin sich selbst, man wäre fast versucht, auch hier zu sagen: zufällig; denn motiviert ist es nicht, und der Dichter hat dieses Versäumnis in den Schlussworten des Dramas in folgender Weise zu entschuldigen gesucht:

„W a s geschieht, ist hier nur klar;
Das W a r u m wird offenbar,
Wenn die Toten auferstehn!"

In demselben Jahre wie Müllner's »Schuld« (1815) erschien im Druck das bekannteste Stück von Zacharias Werner: »Der vierundzwanzigste Februar«. Es war jedoch schon im Sommer des Jahres 1808 (vergl. Minor, die Schicksalstragödie. Frankfurt a. M. 1883) zu Coppet am Genfersee geschrieben worden, wo der Dichter sich vier Monate lang bei Frau von Staël aufhielt; hier wurde es auch zum ersten Mal in dem Haustheater der genannten berühmten Dame aufgeführt, wobei Werner selbst und A. W. v. Schlegel Rollen übernahmen. Wie in Müllner's »Schuld«, so spielt auch in diesem Stück ein bestimmter Tag eine wichtige Rolle, wozu diesmal das Motiv in dem Leben des Dichters selbst lag, welchem im Jahr 1804 an demselben Tage, dem 24. Februar, seine Mutter und sein bester Freund gestorben waren. Immer wieder auf dasselbe Datum fallen auch die Ereignisse, welche der Tragödie Werner's zu Grunde liegen. Kunz tötet im Zorne seinen Vater und lädt dadurch den Fluch des Vaters auf sich und seine Nachkommen; sein Sohn tötet die Schwester, kehrt nach jahrelanger Wanderung, mit Schätzen beladen und unerkannt, ins Vaterhaus zurück und wird von dem habgierigen Vater in der Nacht ermordet. Hier sind drei Motive verschiedener Art zugleich in Anwendung gebracht. Das erste ist der Fluch des Vaters, und dieses ist dasselbe wie in Grillparzer's »Ahnfrau«; das zweite ist ein vorausbestimmter Tag, gerade wie in Müllner's »Schuld«; das dritte aber, welches zu den beiden andern neu hinzukommt, ist — das Messer: denn ein und dasselbe Messer ist das Werkzeug der sämtlichen in dem Gedicht verübten Mordthaten.

Diese Motive sind aber nicht, was sie sein sollen: sie sind unfähig, die Notwendigkeit der tragischen Handlung zu begründen, sie stehen ausserhalb des Zusammenhanges der Begebenheiten, und die Welt der Götter, die einst in der antiken Tragödie dem Menschen zum Antrieb seiner Thaten wurde, ist hier auf die armseligsten aller Gegenstände heruntergebracht. An die Stelle der Notwendigkeit war hiermit die blosse Möglichkeit gesetzt, mit der auch das Wahnwitzigste vor der menschlichen Phantasie sich rechtfertigen lässt; das Schicksal, das in Thaten verkörperte Abbild des menschlichen Charakters, war zu einem Ergebnis zufälliger, von dem Belieben des Dichters abhängiger Umstände geworden, und so war der in ihrer ursprünglichen Einheit begründete Zusammenhang der Thaten mit den Charakteren aufgelöst; und endlich war durch die Verknüpfung der tragischen Handlung mit einem beliebigen Gegenstande der Inhalt wie der Zweck der Tragödie überhaupt in das Gebiet des Gemeinen und Niedrigen gezogen worden.

Mit dem vollen Ernste, den ihm die Betrachtung der antiken Tragödie verlieh, aber auch mit glücklichem Witz und mit vollendeter Kunst, trat Platen dem verhängnisvollen Messer der

Werner'schen Tragödie mit einem, den Aristophanes nachahmenden Lustspiel: »Die verhängnisvolle Gabel« gegenüber (1826). In dieser, auch mit einer Ahnfrau ausgerüsteten, Schauerkomödie mordet ein arkadischer Schäfer, Namens Mopsus, seine Frau und zwölf Kinder und zuletzt sich selbst mit einer und derselben Gabel.

»Doch in einigen Minuten hat er das wohl nicht verbrochen,
Sicher hat er an so vielen stundenlang herumgestochen«.

Jeder der fünf Akte schliesst in der Weise der alt-attischen Komödie mit einer Parabase, worin der Dichter selbst in irgend einer der Rollen seines Stücks vor das Publikum tritt, um jetzt seine wahre Meinung unverhüllt und ernsten Tones vorzutragen. So heisst es z. B. in der Parabase des vierten Aktes der »verhängnisvollen Gabel« unter andrem:

»Merkt ihr endlich, dass es komisch keineswegs ihm dünkt und fein,
Euch Gemeines nur zu geben und zu geben es gemein?
Nein! Was hässlich scheint und niedrig und entblösst von Halt und Norm,
Werde zierlich wie das Schöne durch des Geistes edle Form!
Nichts von allem, was das Leben euch vergiftet, ficht' euch an,
Alles taucht die Hand des Dichters in der Schönheit Ocean!
Nicht allein der Glauben ist es, der die Welt besiegen lehrt,
Wisst, dass auch die Kunst in Flammen das Vergängliche verzehrt:
Um den Geist emporzurichten von der Sinne rohem Schmaus,
Um der Dinge Mass zu lehren, sandte Gott die Dichter aus!«

Aber auch andere ausser Platen geisselten die unpoetische, geistlose Richtung, welche in der Schicksalstragödie, obwohl nur kurze Zeit, die deutsche Bühne beherrschte, wie z. B. der »Schicksalsstrumpf« des bekannten Wiener Dichters Castelli zeigt.

Obwohl nun in der antiken Tragödie Orakel und Götter dem Dichter die vortrefflichsten Motive boten, so bedurfte er doch gerade dieser Motive keineswegs zu jeder Zeit; denn ob wir einen Gott persönlich auftreten oder durch ein Orakel sich vernehmen lassen, oder ob wir an deren Stelle ein göttliches Gebot, das in der Überzeugung der Menschen als solches hoch gehalten wird, zu Grunde legen: es ist immer ein und dieselbe göttliche oder übersinnliche Welt, die sich zum Menschen in Beziehung setzt. Wenn Antigone ihre hochherzige That, womit sie sich den Tod verdient hat, dem König Kreon gegenüber verteidigt, so sagt sie (453—457):

»So hoch erhaben stund mir deine Satzung nicht,
Dass höher als des Himmels ungeschriebene,
Unwandelbare Rechte wär' solch Menschenwort.
Denn heut und gestern leben nicht, nein! ewig sie
In Kraft, und niemand hat gesehn von wann sie sind«.

Antigone beruft sich gegenüber der veränderlichen Menschensatzung auf das ewige, ungeschriebene Gebot der Götter. Und wie überraschend ähnlich klingen nicht die Worte, welche unser Schiller im »Tell« (II. 2.) durch Stauffacher an die auf dem Rütli versammelten Eidgenossen richten lässt:

»Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last — greift er
Hinauf getrosten Mutes in den Himmel

Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräusserlich
Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst«.

Mit diesem nicht mehr äusserlich erscheinenden, folglich aus dem innersten Wesen des Menschen geschöpften Motive nähert sich in der »Antigone« des Sophokles die antike Tragödie am meisten der modernen; aber auch die moderne hat, wie oben an mehreren Beispielen gezeigt wurde, sich der äusserlich erscheinenden Motive oft genug bedient und ist hierdurch der antiken in einem Hauptstück der Tragödie nähergetreten; und zwar am meisten Göthe, durch den Mephisto, welcher das genaueste Gegenstück der antiken Götter und Orakel, nämlich das personifizierte Böse ist. In Shakspeare's »Macbeth« erscheinen die drei Hexen als Motiv. Aber Schiller, dem es nicht genügte, dass dieselben in äusserst wenigen Worten ihre Beziehung zu dem Stück nur von ferne andeuten, fühlte sich bei seiner Übersetzung gedrungen, durch eine etwas erweiterte Ausführung dieser Hexenscenen deren Bedeutung als Motivs dem Leser oder Hörer klar zu machen. Er lässt die dritte Hexe sagen:

»Wir streuen in die Brust die böse Saat;
Aber dem Menschen gehört die That.«

Und warum thun sie das? Die Antwort lautet:

»Strauchelt der Gute und fällt der Gerechte,
Dann jubilieren die höllischen Mächte.«

Aber diese höllischen Mächte, welche die Saat des Bösen streuen, was sind sie anderes, als die verkörperten Gestalten der bösen Triebe und Neigungen in dem Herzen des Menschen? und hiermit eröffnet sich ein neuer, wichtiger Gesichtspunkt zur Vergleichung der antiken mit der modernen Tragödie: die antike Tragödie weiss nichts von solchen »höllischen Mächten«. Sie kennt zwar die Eumeniden; aber nicht sie sind es, welche z. B. in der Oresteia des Aischylos den Orestes zur Ermordung seiner Mutter reizen, sondern dies ist Apollo, der Gott des Lichtes; nachdem der Mord geschehen, verfolgen sie den Mörder, denn sie nehmen sich dessen an, dem das Unrecht zugefügt wurde; sie heissen die »Wohlgesinnten, die Ehrwürdigen« (*αἱ σεμναί*), und im »Oidipus auf Kolonos« des Sophokles sind sie es, welche dem blinden Bettler, ehemaligen König von Theben, seine letzte Ruhestätte in geweihtem Grunde zubereiten. Sie reizen nicht den Menschen zum Bösen, überhaupt nicht zu irgend einer That, sondern sie suchen das Geschehene wieder gutzumachen. Es gab also für die antike Tragödie keine anderen Motive, als die oben bezeichneten: der persönlich erscheinende Gott, das Orakel, das göttliche Gebot überhaupt. Es konnte keine anderen geben, da von einer Trennung in gute und böse, himmlische und höllische Mächte keine Rede war; denn dem Griechen galt die Natur in allen ihren Erscheinungen selbst als göttlich, und selbst das Böse, welches geschah, musste von den Göttern veranlasst werden. Erst seitdem das göttliche Wesen von der Welt geschieden, seitdem die Natur entgöttert war, galt sie als das gottlose, den höllischen Mächten verfallene Werkzeug des Bösen. Hiermit ergab sich für die Tragödie ein neues, weites Reich der mannigfaltigsten Motive, nämlich das gesamte Reich der Leidenschaften, Triebe, Neigungen, mit Einem Worte: des Willens, und sie stieg hinab in das Menschenherz und forschte in dessen Tiefen nach dem Grunde des menschlichen Handelns und Denkens. Damit war die unendlich reiche innere Welt des Menschengeistes, die tausendfältigen Formen und Gestalten, in denen der individuell bestimmte Charakter sich bethätigt, erst wahrhaft erschlossen und für die dramatische Darstellung gewonnen. Indem aber die Motive jetzt

in dem Innern des Menschen gesucht wurden, so war der Dichter genötigt, dieses Innere gleichsam blosszulegen und, anstatt sich auf die blosse Entwicklung der tragischen Handlung zu beschränken, vielmehr die in der Seele der handelnden Personen liegenden Elemente und Eigenschaften darzuthun. Damit war ein fernerer Unterschied der modernen Tragödie gegeben, nämlich der, welchen man als »das Charakteristische« bezeichnet hat.

Es haben sich somit drei wesentlich neue Elemente der modernen Tragödie ergeben. Die Welt des Bösen, welche nur im Herzen des Menschen entdeckt werden konnte, war der antiken Tragödie fremd: also erfuhr die moderne hiermit eine eigentümliche Bereicherung. Da aber das Menschenherz nicht nur der Sitz des Bösen, sondern der aller Triebe, also des Willens überhaupt ist, so wurden in ihm nicht nur die Motive des Bösen, sondern alle Motive überhaupt gefunden, und so wurde die innere Welt des Menschen erst jetzt zu einem Gegenstande künstlerischer Darstellung. Aus der Darlegung des Innern ging dann von selbst die sogenannte Charakteristik der handelnden Personen hervor.*)

Demnach, sollte man denken, hätte die moderne Tragödie jetzt überhaupt keiner von aussen, d. i. aus der übersinnlichen Welt entlehnten Motivation mehr nötig, und dennoch haben sowohl Shakspeare als Schiller und Göthe derselben nicht entraten können. Was will z. B. Shakspeare im »Macbeth« mit den Hexen? im »Hamlet« mit dem Geist? im »Julius Cäsar« mit Cäsar's Gespenst, das dem Brutus im Lager zu Sardes erschien? Es konnte sich in allen diesen Fällen nur darum handeln, die übersinnliche Welt in sinnlichen Gestalten vorzuführen. Diese übersinnliche Welt ist aber nichts anderes als die Notwendigkeit, womit die That aus dem Charakter des Menschen hervorgeht; sie allein ist das Furchtbare, das Furchterregende in der tragischen Handlung, und wo sie fehlt, kann auch von tragischer Wirkung nicht die Rede sein. Folglich war es das Bedürfnis des Dichters, die furchtbare Notwendigkeit in sichtbarer, d. i. möglichst wirksamer Weise vorzuführen; denn ohne sie zerfällt die Verkettung der Ereignisse in eine Aufeinanderfolge roher, zufälliger Thatsachen. Göthe rühmte es an seinem eignen Werke: »Hermann und Dorothea«, dass darin »von Ahnung, von Zusammenhang einer sichtbaren und unsichtbaren Welt doch auch leise Spuren angegeben sind, was zusammen nach meiner Überzeugung an die Stelle der alten Götterbilder tritt, deren physisch-poetische Gewalt freilich dadurch nicht ersetzt wird.« (Göthe's Werke, Ausg. v. 1833, Bd. 49, »über epische und dramatische Dichtung«; »Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe«, Ausg. Spemann, I. Nr. 397.) Wenn dies dem Dichter in irgend einer würdigen Form gelang, so hatte er den Zweck der Tragödie erreicht; war es ihm unmöglich, oder mangelte ihm eine durch den Glauben oder die Überzeugung der Völker getragene Gestalt des tragischen Motivs, so musste er auf dieses Mittel verzichten und dafür den weiten Umweg durch die Charakteristik der handelnden Personen einschlagen, wodurch er immer in die Gefahr geriet, statt einer Handlung ein Seelengemälde zu liefern, eine Klippe, an welcher das moderne Drama immer schwer vorüberkommt.

Die antike Tragödie ist aber darum keineswegs aller Charakteristik bar. Was ist Charakteristik? Sie ist die Auseinandersetzung der mannigfachen Willensrichtungen, der Triebe, Leidenschaften, Interessen, welche in den handelnden Personen sich als wirksam erweisen, sie zum Handeln zu bestimmen. Der Dichter muss den Inhalt des Willens der handelnden Personen darlegen. Wodurch wird aber der Wille bestimmt? Durch die Motive. Da nun die antike Tragödie nicht den

---

*) Das Böse und das Charakteristische steht also dem Idealen gegenüber. Die Alten schufen Ideale eben dadurch dass sie das Böse und das Charakteristische von der menschlichen Natur rein absonderten und in besonderen Gestalten verkörperten. Da also das Schöne im antiken Sinne sowohl das Böse als das Charakteristische von sich ausschloss, so musste es mit dem Guten zusammentreffen, daher der Begriff der Kalokagathie (καλοκἀγαθία).

Reichtum an Motiven besass wie die moderne, indem der Grieche, was wir als aus dem Innersten des Menschen hervorgegangen anzusehen pflegen, als von dem Willen der Götter abhängig dachte: so musste notwendig auch die Charakteristik eine viel einfachere werden. Zwar musste schon die Verschiedenheit der Interessen den einzelnen Personen ein verschiedenes Gepräge verleihen; aber es war oft genügend, eben diese Verschiedenheit nur aus der Handlung, d. h. aus dem Plan des Dichters, anstatt aus individuell bestimmten Charakteren abzuleiten. Daher erscheinen bei Sophokles im allgemeinen die Charaktere durch die Handlung bestimmt, nicht umgekehrt die Handlung durch die Charaktere. Ein lehrreiches Beispiel hiefür ist bei Sophokles der Charakter Kreon's, wie er im »König Oidipus«, im »Oidipus auf Kolonos« und in der »Antigone« erscheint. O. Marbach (»Die Dramaturgie des Aristoteles.« Leipz. 1861. S. 13) sagt über diesen Punkt: »Die Personen der Tragödie müssen nicht handeln, um gewisse Sitten darzustellen; aber, indem sie handelnd dargestellt werden, offenbart sich zugleich ihre sittliche Beschaffenheit (ἦθος).«

Hieraus ergeben sich aber wiederum einige andere eigentümliche Unterschiede der antiken Tragödie von der modernen. Weil in der antiken Tragödie die Handlung gegenüber den Charakteren als das wesentliche erscheint, so tritt in ihr die Notwendigkeit, welche das eigentliche Wesen der Tragödie ausmacht, klarer und schärfer zu Tage, als in der modernen; während diese, weil sie die Handlung aus dem Innern des Menschen, d. h. durch die Charaktere zu begründen sucht, die Freiheit zu offenbaren scheint. Aus der einfacheren Charakteristik, welche für die antike Tragödie durchaus kein Mangel war, obwohl sie von unsrem modernen Standpunkt aus als ein solcher erscheinen mag, ergab sich aber ferner eine grössere Einfachheit des Planes und der dargestellten Handlungen überhaupt; und endlich folgte daraus auch die auffallende Eigenschaft der Charaktere in derselben, die man als »das Typische« bezeichnet hat. Schiller spricht sich hierüber z. B. folgendermassen aus (»Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe«, Ausg. Spemann, I. Nr. 289): »Es ist mir aufgefallen, dass die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen sind, wie ich sie in Shakspeare und auch in Ihren Stücken finde. — — Man kommt mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponieren sich geschwinder, und ihre Züge sind permanenter und fester.« Dieses Typische oder Idealische der Charaktere in der antiken Tragödie entsprach demnach vollkommen den erhabenen Formen, mit welchen die plastische Kunst der Griechen die Helden und die Götter in sinnlicher Gestalt verkörperte, und wenn wir uns hierzu das weite Gewand, die hohe Fussbekleidung (Kothurn) und den eigentümlichen Kopfschmuck (ὄγκος), sowie endlich die feierlichen, sicherlich durch strenge Schulung überlieferten Bewegungen der Gestalten der Tragödie vergegenwärtigen: so stellt sich eine Scene auf der tragischen Bühne von Athen als eine zum Leben erweckte und in Bewegung gesetzte plastische Gruppe dar. (Vergl. Geppert, die altgriechische Bühne. Leipz. 1843. S. 239.)

II.

„Frei ist der Mensch nur vor der That; sobald sie geschehen, war sie notwendig.“
Börne.

Auf Veranlassung König Friedrich Wilhelms IV. wurde am 28. Oktober 1841 die Antigone von Sophokles nach Donner's Übersetzung im neuen Palais zu Potsdam aufgeführt. Die Bühne war in ihrer äusseren Einrichtung der antiken annähernd nachgebildet worden. Etwas vertieft breitete sich

vor der Scene, zwischen den Sitzen der Zuschauer, in einem Halbkreis die Orchestra aus, in deren Mitte sich auf Stufen der Altar erhob, und von ihr führte eine doppelte Treppe zur Scene hinauf; rechts und links waren die Eingänge für den Chor, da wo sonst die Musiker in das Orchester treten. Die Chöre der Tragödie waren von Mendelssohn komponiert und wurden mit Begleitung der Instrumentalmusik gesungen. Die Vorstellung fand vielen Beifall und wurde im April 1842 zum ersten Mal in Berlin und dann später noch öfters wiederholt. Auch in Paris wurde die Antigone mit grossem Beifall aufgeführt. Zwar wurde es, z. B. von L. Tieck, getadelt, dass die allzu reiche Instrumentierung die Chorgesänge unverständlich machte und zu sehr von der Tragödie absonderte; dagegen wurde es allgemein zugestanden, dass dieses uns vermeintlich so fern stehende Kunstwerk auch jetzt noch durchaus verständlich und von entschiedener Wirkung sei. Ja, Tieck erklärte: »Die Kluft, welche wir von Jugend auf zwischen diesen alten Werken und den neueren annehmen, erschien mir jetzt als ein Vorurteil.« Gleichwohl werden viele diesem Vorurteil auch jetzt noch anhängen, zumal da andere Versuche mit der Aufführung von Tragödien aus dem Altertum nur geringen Eindruck machten oder gänzlich scheiterten; so (1845) die Aufführung des »Oidipus auf Kolonos« von Sophokles und (1844 und 1851) die der »Medea« und des »Hippolytos« von Euripides. (L. Tiek, dramaturgische Blätter II. 371—373. E. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst V. 157—160). Freilich ist die »Antigone« nicht nur unter den Tragödien des Sophokles, sondern unter denen des Altertums überhaupt diejenige, welche sowohl durch ihren Ideengehalt, als auch durch die darin dargestellte Handlung, d. i. durch den Stoff, sich am meisten der modernen Weltanschauung nähert.

Der Inhalt der Tragödie überhaupt, von der künstlerischen Bearbeitung durch den Dichter abgesehen, ergiebt den Stoff, den man auch mit dem Fremdworte: das Sujet bezeichnet. Wie verhalten sich nun die Stoffe der antiken Tragödie zu denen der modernen? In der »Oresteia« des Aischylos wird Agamemnon, nach der Heimkehr von Troja, durch seine Gattin Klytaimnestra und deren Buhlen Aigisthos ermordet; darauf werden diese beiden, nachdem der Sohn Agamemnon's, Orestes, herangewachsen ist, von dessen rächender Hand getötet, und endlich wird in dem dritten Stück der Trilogie der von den Eumeniden verfolgte Orestes durch den Wahrspruch der Pallas Athene freigesprochen. Bei Sophokles erschlägt Oidipus den eigenen Vater und tritt in die Ehe mit der eigenen Mutter; im »Oidipus auf Kolonos« wird seinem elenden Leben in dem Hain der Eumeniden bei Athen auf wunderbare Weise ein ehrenvolles Ende bereitet. Im »Aias« stürzt gekränkter Ehrgeiz den Helden in Wahnsinn und schmachvollen Tod. »Elektra« behandelt denselben Stoff wie das zweite Stück der Trilogie des Aischylos. Im »Philoktetes« wird der von körperlichen Schmerzen gequälte Held nur endlich durch unmittelbaren göttlichen Befehl dazu genötigt, mit seiner zur Eroberung Troja's unentbehrlichen Waffe diesem Zwecke seinen Arm zu leihen. Diese kurze Aufzählung genügt zu zeigen, dass die antike Tragödie ihre Stoffe aus dem Kreis der Götter, der Helden und der Könige nahm, und zwar sind es die aus den Homerischen Gesängen bekannten Namen und Gestalten; die Ereignisse dagegen sind nicht immer dieselben, die Homer erzählt, sondern je nach dem Bedürfnis der dramatischen Darstellung erweitert oder umgeändert, wie z. B. am »König Oidipus« (im ersten Teile dieser Abhandlung) gezeigt wurde.

Der Kreis der Stoffe war daher wohl eng umschränkt, aber zugleich durch den nationalen Glauben geweiht und mit der für die Tragödie unentbehrlichen Würde und Hoheit ausgestattet. Wo daher ein Ereignis der tragischen Würde zu entbehren schien, da konnte ihm der Dichter durch die Beziehung auf den göttlichen Willen die Erhabenheit verleihen, welche ihm fehlte, wann die Motive

nur aus dem Kreise des rein Menschlichen genommen wurden. Wenn Aias die Rinderheerden der Griechen niedermetzelt, im Wahne seine Feinde zu ermorden, so ist dies ein Beginnen, das selbst durch des Wahnsinns Raserei nur wenig an Glaubwürdigkeit gewinnt, und es bedarf hier wohl des göttlichen Willens und der nationalen Überlieferung, um nicht den Vorgang lächerlich zu finden. Wenn Oidipus den eigenen Vater, und zwar ohne ihn zu kennen, tötet, so ist da nichts zu verwundern; wenn er jedoch die eigene Mutter zu seiner Frau erwählt, so ist dies, obwohl er sie nicht kennt, ein so unwahrscheinliches Ereignis, dass nur die Kunst des Dichters, sowie die Benutzung aller in dem Volksglauben gegebenen Motive dasselbe vor unserem Verstande retten kann.

Es ist nicht nötig, noch andere solcher Vorgänge, welche den Stoffen der antiken Tragödie zu Grunde liegen, aufzuzählen und zu charakterisieren; aber es ist klar, dass sie der modernen Weltanschauung fremd und durch keine Kunst ihr zugänglich zu machen sind. Was ist dagegen in »Antigone« dargestellt? Ein hochherziger Frauencharakter, der des Höchsten fähig ist, was überhaupt einem Menschen zu vollbringen gegeben werden kann: der Aufopferung seiner selbst für einen edlen Zweck. Die Söhne des Oidipus haben in mörderischem Bruderkampf sich wechselweise umgebracht, und Kreon ist hierdurch König von Theben geworden. Der Sieger achtet dem Feinde gegenüber auch kein göttliches Gebot mehr; aber Antigone, deren Bruder unter den erschlagenen Feinden liegt, trägt kein Bedenken, ihm die letzte Ehre, die der ehrlichen Bestattung, die von Kreon bei Todesstrafe untersagt ist, zu erweisen. Wie Kreon sie daran erinnert, dass der Erschlagene ein Landesfeind gewesen sei, den zu hassen sich gebühre, da bricht Antigone in die hochsinnigen Worte aus (523): »Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da.« Hier ist ein Frauencharakter gezeichnet und sind Gesinnungen und Thaten dargestellt, die auch in dem antik-klassischen Gewande das Menschenherz ergreifen und erheben.

Dass die antike Tragödie mit ihren Stoffen auf das Gebiet der religiösen Fabeln (Mythen) beschränkt war, ist öfters als ein besondrer Vorteil des antiken Poeten angepriesen worden: die nationalen Stoffe waren gegeben, sie lebten nicht bloss in dem Gedächtnis, sondern in dem Glauben des Volkes fort und waren, vermöge der engen Verknüpfung der Götterwelt mit der Welt des Menschen, bereits dem bloss Menschlichen entrückt und in eine Sphäre idealer Gestalten emporgehoben. Zudem war dem antiken Dichter, bei der bestimmten Umgrenzung des Gebiets der Mythen, die Wahl des Stoffes, dem modernen gegenüber, unendlich erleichtert. Deshalb schrieb Göthe (»Schweizerreise« 1797, 30. Aug.): »Wir Modernen leiden alle an der Wahl des Gegenstandes. — — Wann werden wir armen Künstler dieser letzten Zeiten uns zu diesem Hauptbegriff erheben können?« Während der antike Dichter die Handlung, und nichts als diese, in ihrem notwendigen Hervorgang aus den Motiven zu zeigen beflissen war, so will dagegen der moderne Dichter ausser ihr, wenn nicht gar auch ohne sie, die Charaktere, die Willensrichtungen, das menschliche Herz in seinem tiefsten Grunde uns vor Augen legen. Ihm genügt es nicht, einen geschickten Plan zu entwerfen und die Personen, welche dazu nötig sind, nach den Erfordernissen des Planes, also nach technischen Absichten, mit verschiedenen Masken zu bekleiden; sondern er will sie als wirkliche, lebendige, mit Trieben, Neigungen, Leidenschaften, überhaupt mit allem was menschlich ist ausgestattete Wesen möglichst genau und treffend charakterisieren. Es ist in dieser Hinsicht hier zu wiederholen, was früher schon zur Sprache kam, dass damit erst das gesamte weite Reich des Bösen dem Gebiet des Dramas hinzugefügt wurde, worunter nichts anderes als die völlige Losreissung der Motive sowohl als der Thaten von allem gött-

lichen Einflusse verstanden wird: ohne diese Erweiterung des Gebiets der dramatischen Motive hätte weder Shakspeare einen Richard III., noch Göthe einen Mephisto dichten können.

Das beschränkte Gebiet der Stoffe, auf welchem die antike Tragödie so Vortreffliches hervorbrachte, wurde also durch die moderne Weltanschauung ins Unendliche und Ungemessene erweitert. Die Franzosen zwar, welche in ihrer klassischen Periode dem Beispiel der antiken Tragödie nachzueifern bemüht waren, fügten im ganzen sich auch der Beschränkung, welcher jene unterworfen war; dagegen erhob Shakspeare sich weit über die Grenze des Antiken hinaus zu der vollen Höhe der modernen Weltanschauung. Aber auch bei ihm spielen Könige, Prinzen und andere hochstehende Personen die wichtigsten Rollen; denn die Vorgänge in der Tragödie müssen bedeutend sein, um Interesse zu erregen, und dies werden sie offenbar um so mehr, je mehr die Schicksale der handelnden Personen mit denen einer weiteren Umgebung oder gar mit denen eines ganzen Staats verkettet sind. Die Höhe der Stellung erhöht die Wirkung der tragischen Katastrophe, und wenn durch sie auch andere als die unmittelbar Betroffenen in das Verderben mit hineingerissen werden, so trägt auch die Breite des Ereignisses, d. i. der Umfang seines Einflusses, zur Verstärkung der tragischen Wirkung bei. Hinsichtlich der Höhe der Stellung der tragischen Personen ist also kein bemerkenswerter Unterschied zwischen Sophokles und Shakspeare, wohl aber hinsichtlich der Breite der Wirkung des tragischen Ereignisses. Während die antike Tragödie auch in diesem Punkte sich durch die äusserste Einfachheit kennzeichnet und auf das durchaus Notwendige beschränkt, begnügt sich dagegen Shakspeare, z. B. im »König Lear«, nicht damit, die Handlung durch ihre Hauptmomente zu entwickeln, sondern er verknüpft damit eine zweite, der Haupthandlung gleichlaufende, um dadurch das Menschenleben in möglichst grosser Breite darzustellen. Wie die moderne Tragödie durch die Exposition des Willensinhaltes der handelnden Personen der »Seelenmalerei« sich näherte, so geriet sie durch das Bestreben nach Ausdehnung der Handlung, oder vielmehr schon durch die schrankenlose Weite ihrer Stoffe, auf die andere Klippe der Sittenmalerei und des historischen Gemäldes. Für dieses letztere bietet Shakspeare mit seinen historischen Stücken den sichtlichen Beweis; für das Sittengemälde hingegen sind die dramatischen Belege selten, da die Poesie hiermit sich dem Epos zuwandte und dafür die passendere Form des Romans gefunden hat. Dagegen kannte Shakspeare noch nicht das sogenannte bürgerliche Trauerspiel, wovon wir in Schiller's »Kabale und Liebe» ein vortreffliches Beispiel besitzen: dasselbe zeigt nicht minder deutlich, als das historische Drama, dass der Horizont des modernen Dichters ein weit umfassenderer geworden ist, und dass alle Kreise des menschlichen Lebens ihm ihre Stoffe liefern müssen.

A. Schopenhauer hat in Betreff des bürgerlichen Trauerspiels die Bemerkung gemacht, die Grossen und Reichen könnten davon nicht tragisch erschüttert werden, da die Umstände, welche eine bürgerliche Familie in Not und Verzweiflung versetzen, in den Augen Jener zu geringfügig seien und durch menschliche Hülfe, bisweilen durch eine Kleinigkeit, beseitigt werden könnten (»Die Welt als Wille und Vorstellung« II. Kap. 37). Dem ist so im wirklichen Leben ganz gewiss, und es wäre nur zu wünschen, dass in allen solchen Fällen eine rettende Hand zur rechten Zeit eingriffe. Aber was für ein Dichter wäre der, welcher uns im Trauerspiel die höchste Not, die Verzweiflung eines Menschenherzens so vorführen wollte, dass in irgend einem Zuschauer der Gedanke aufsteigen könnte, die Verwicklung, welche durch das Schicksal geschaffen wurde, könne »mit einer Kleinigkeit« geschlichtet werden! Eine Verlegenheit dieser Art wäre kein Gegenstand der Tragödie, noch überhaupt der Poesie. Wenn Schopenhauer Recht hätte, so könnte mit demselben Recht ein andrer sagen, er

werde von dem Anblick des Unterganges der Mächtigen keineswegs tragisch ergriffen, denn diese könnten ja am allerleichtesten sich selber helfen. Damit wäre in der That die Lösung der tragischen Verwicklung, die ein Ergebnis der Notwendigkeit ist, von dem zufälligen Belieben eines Menschen abhängig gemacht. Dies ist vielmehr eine Verwechslung von Poesie und Wirklichkeit: als ob die Tragödie darauf ausginge, die Verlegenheiten des gemeinen Menschenlebens nachzubilden, während ihre alleinige Aufgabe darin besteht, die Notwendigkeit zu zeigen, womit aus den bestimmten Voraussetzungen der Lebenslage und des Charakters die Thaten und die Verwicklung sich ergeben und zuletzt die lösende Entscheidung fällt. Auch hat Schopenhauer dies sehr wohl erkannt; denn er sagt kurz vorher: »Da es bloss darauf ankommt, menschliche Leidenschaften ins Spiel zu setzen; so ist der relative Wert der Objekte, wodurch dies geschieht, gleichgültig, und Bauernhöfe leisten so viel, wie Königreiche.« Aber der Untergang eines Königs oder Fürsten schliesst oft das Schicksal ganzer Völker in sich und pflegt in weiten Kreisen Unheil anzurichten, während die Unglücksfälle der Niedrigstehenden spurlos in dem allgemeinen Strom des Lebens sich verlieren; und in diesem Sinne hat der genannte Philosoph wohl Recht, wenn er sagt, den bürgerlichen Personen fehle es an »Fallhöhe«.

Da also immerhin bei Mächtigen und Einflussreichen eine tragische Katastrophe ihrer Wirkung nach gewaltiger erscheinen wird, als bei Personen der niedrigen und einflusslosen Stände, so ist es begreiflich, dass der Tragödiendichter seine ergreifendsten Stoffe am liebsten entweder aus der Welt der Heldensage, d. i. der Mythologie im weiteren Sinne, oder aus der allgemeinen Geschichte der Nationen schöpfen wird. So schöpfte die antike Tragödie die ihrigen, mit wenigen Ausnahmen, aus dem durch die Homerischen Gedichte überlieferten Sagenkreise, so dass Aischylos sagen konnte, seine Tragödien seien Brocken von dem reichen Mahl Homer's. Dennoch kennt auch das Altertum einige historische Tragödien, deren Stoffe sogar der unmittelbaren Gegenwart entnommen waren. So brachten z. B. Phrynichos von Athen, ein Schüler des Thespis, in dem »Fall von Miletos«, sowie in den »Phoinissai«, und Aischylos in den »Persern« Ereignisse aus der nationalen Geschichte ihrer Zeit auf die Bühne (s. Curtius, griechische Geschichte II. 262 fg.). Die moderne Tragödie dagegen, der keine Mythologie zu Gebote steht, muss die tragisch erschütternden Katastrophen entweder in der Geschichte der Völker und Staaten suchen, oder sie muss, wenn sie ihren Stoff der Sagengeschichte entlehnt, die sagenhaften Personen durch Lebensweise, Sitten, Kleidung, überhaupt durch die ganze äussere Ausstattung des Lebens, einer bestimmten Zeit und Nation zuweisen. Wenn wir die äussere Umgebung der Personen mit dem Wort »Kostüm«, im weitesten Sinne genommen, bezeichnen, so ist die unerlässliche Auswahl des Kostüms für den modernen Dichter eine Notwendigkeit, die ihm gewiss nicht weniger zu schaffen macht, als die schwierige Auswahl seines Stoffes überhaupt. Über diese Schwierigkeit ist er, wenigstens zum Teil, hinausgehoben, wenn er seinen Stoff aus der Geschichte nimmt; wie aber soll er sich verhalten, wenn er den schattenhaften Umrissen einer Sage gegenübersteht? Auch in diesem Punkte war der antike Dichter besser daran, als der moderne. Ihm war das Kostüm gegeben und durch Überlieferung und Sitte festgestellt; denn es war einfach das nationale, und hinsichtlich der Bekleidung, dem Ursprung der Tragödie aus den Dionysosfesten entsprechend, das bei diesen Gelegenheiten gebräuchliche, mit geringen Änderungen stets gleiche Festgewand.

Nicht weniger als die Stoffe, waren also auch die Kostüme der antiken Tragödie durch die nationalen Grenzen auf einen ganz bestimmten Kreis beschränkt, während die moderne Tragödie auch in diesem Punkte über die nationalen Grenzen weit hinaus auf das grosse Gebiet der allgemeinen

Menschengeschichte sich verbreitete. So zeigt sich in den Dramen Shakspeare's eine ausserordentliche Fülle der verschiedensten Kostüme aus allen bekannten Völkern und Zeiten, und wenn wir auch nur seine Tragödien ins Auge fassen, so bieten auch sie schon einen grossen Reichtum an Gestalten aus Geschichte und Sage, aus alter und aus neuer Zeit.

Wie jedoch Shakspeare kein Bedenken trug, für das Kostüm seiner historischen Stücke, z B. derjenigen aus der Römerzeit, Züge aus seiner eignen Zeit und Nation zu benutzen, so verwendete er zu dem Kostüm seiner Sagenstoffe ebenso unbedenklich manchmal Züge aus weit späteren Zeiten. Hieraus mögen manche der sogenannten Anachronismen, an denen Shakspeare so reich ist, zu erklären sein. Wenn es unmöglich ist, die Zeit, der ein sagenhafter Vorfall angehört, und ihren Charakter geschichtlich zu bestimmen, so muss es dem Dichter erlaubt sein, die äusseren Lebensformen, d. i. das Kostüm, nach seinem Ermessen zu erfinden. Und so vermischen sich z. B. im »König Lear« die Züge einer rohen, der Bildung und Gesittung noch sehr ferne stehenden Zeit mit denen eines geordneten und in mancher Hinsicht verfeinerten Lebens. Während Gervinus in dieser Tragödie die Darstellung einer Zeit erkennen will, die noch von keiner religiösen Satzung, von keiner Erziehung, von keinem Sittengesetz etwas wisse, und daher als scenische Ausstattung eine »rohe Architektur, wilde Gegenden, öde Prospekte, gedrungene, hunnische Derbheit in Figuren und Tracht« verlangt, wogegen Tieck das Kostüm für gleichgültig hält; so hat der Dichter doch gelegentlich durch manche Züge die dargestellte Begebenheit uns näher zu rücken gewusst, als man bei dem gänzlichen Mangel an geschichtlichen Thatsachen wohl erwarten möchte. Gleich im Beginne, wo Lear die Teilung seines Landes unter seine Kinder vorzunehmen im Begriffe steht, verlangt er eine Karte; welche Karte weiterhin auch etwas näher beschrieben wird: sie zeigt, durch Linien abgegränzt, Felder und Wälder, Flüsse und reiches Wiesenland. Wie Edgar aus seines Vaters Gloster Schloss zu fliehen genötigt ist, wird er nach allen Richtungen hin verfolgt, und in allen Seehäfen des Landes wird auf ihn gefahndet; Kreyssig (»Vorlesungen über Shakspeare« II. 312) meint sogar, Edgar's Bildnis sei dahin geschickt worden, um seine Entweichung zu verhindern. In der sechsten Scene des vierten Aktes giebt Lear dem seiner Augen beraubten Gloster den Rat, sich Glasaugen machen zu lassen. Das Duell zwischen Edgar und Edmund, welches als die einzig mögliche Lösung des verwickelten Knotens der Ereignisse übrig bleibt, ist ein mittelalterliches Gottesgericht, während, nach der Chronik, König Lear schon im neunten Jahrhundert v. Chr. regiert haben soll. Lear spricht von »barbarischen« Skythen, womit er doch sicherlich seine eigene Zeit und Umgebung als eine gebildete angesehen wissen will. Ferner nennt er in der vierten Scene des dritten Aktes den armen, wahnsinnigen Edgar einen gelehrten Thebaner und dann wieder seinen guten Athener und einen Philosophen: woraus wir schliessen müssen, dass Lear die Schriften der griechischen Philosophen gekannt habe. — Durch alle diese und noch manche andere Züge, so unbedeutend sie zum Teil an sich erscheinen mögen, wird in der Phantasie des Hörers das Bild einer keineswegs rohen, sondern das einer mit den äusseren Formen der Kultur vertrauten Zeit erzeugt, womit allerdings die Roheit der Gesinnungen und die unbändige Wildheit des Gebahrens mehrerer der Hauptpersonen der Tragödie einen seltsamen Gegensatz bildet. Wenn jedoch der Dichter die menschlichen Leidenschaften in ihrer ganzen, furchtbaren Grösse zu zeigen beabsichtigte, so scheint dieser Gegensatz der ungebändigten Menschennatur zu den gebildeten äusseren Lebensformen diese Absicht des Dichters auf das wunderbarste zu fördern, da gerade hierdurch die Gewalt, womit der rohe Naturtrieb alle Schranken der Gesittung durchbricht, um so lebhafter uns vor Augen tritt.

Die Freiheit nun, womit der Dichter bei Sagenstoffen das Kostüm, d. i. die äusseren Lebensformen, nach seinen künstlerischen Zwecken zu verwerten sucht, steht ihm, obwohl in weit mehr beschränktem Masse, auch bei geschichtlichen Stoffen zu Gebote. Man sagt, Shakspeare habe in seinen Stücken aus der Römerzeit, z. B. im »Julius Cäsar«, keine Römer sondern Engländer dargestellt; das will sagen, er hat seine Römer mit Charakterzügen aus seiner eigenen Zeit und Nation ausgestattet, und dadurch erst sind sie zu wirklichen, lebendigen Menschen geworden. Dies ist ein Fingerzeig, worauf es bei dem Gebrauche dieser dichterischen Freiheit ankomme. Darauf nämlich, den Gestalten einer längst entschwundenen Zeit ein neues Leben einzuhauchen, d. h. sie uns menschlich nahezubringen, so dass wir mit ihnen zu fühlen, zu denken, zu leiden und zu handeln fähig werden, mit einem Worte, dass wir sie verstehen. Dies wird der Dichter aber am besten dadurch erreichen, dass er, trotz allem Unterschied der Zeiten und Begebenheiten, solche Züge dabei verwendet, welche die sich ewig gleich bleibende Art des menschlichen Denkens und Handelns uns vor Augen führen. Diese bei aller sonstigen Verschiedenheit des Kostüms allgemein menschlichen Züge zu finden, das ist die Kunst des Dichters.

Offenbar also befindet sich der Dichter diesen nur äusserlichen Verhältnissen seiner Personen gegenüber in keiner andern Lage, als bei der Gestaltung des gegebenen geschichtlichen Stoffes überhaupt: der geschichtliche Stoff dient ihm nur als Mittel, seine poetischen Zwecke zu verwirklichen. Was sind diese poetischen Zwecke? Der Dichter will an einem Beispiel zeigen, wie der Mensch durch seine Thaten sich sein Schicksal zubereitet: wie z. B. Oidipus, da er aus dem ihn umstrickenden Netze sich zu retten sucht, nur immer tiefer in demselben sich verwirrt, oder wie Lear durch die Gutthaten, die er seinen Töchtern erweist, die Furien des Undanks gegen sich heraufbeschwört, dagegen durch die grausame Behandlung der Cordelia den einzig möglichen Ausweg aus den furchtbaren Wirren, worin er sich und die Seinigen gestürzt hat, sich eröffnet. Das ist es, was man die tragische Ironie genannt hat. Und wenn es auch nicht in jeder Tragödie so klar zu Tage liegt, wie in diesen beiden, dass der Mensch durch seine Thaten der furchtbaren Notwendigkeit verfällt, die ihm was er erstrebt ins Gegenteil verkehrt: so sind es doch immer gerade die gewaltigsten Tragödien, in denen diese Verkehrung der menschlichen Absichten durch eine höhere Macht ihren Ausdruck findet. Dies ist auch der eigentliche Sinn der Peripetie bei Aristoteles. (Poet. XI. 1. Vischer, Aesthetik I. S. 290. Susemihl: »Aristoteles über die Dichtkunst.« S. 241). Und fragen wir nach dem Grunde, warum gerade diese Umkehrung der menschlichen Absichten die höchste tragische Wirkung hervorbringen solle, so ist es deshalb, weil hierdurch die Macht des Schicksals über das Beginnen des kurzsichtigen Menschen am deutlichsten zur Anschauung gelangt. Von diesem Gesichtspunkt aus erklären sich auch die merkwürdigen Worte Lear's (IV. 6) von selbst: »I am even the natural fool of fortune — Schon durch Bestimmung der Natur bin ich der Narr des Schicksals«, und ebenso sagt Romeo (in »Romeo and Juliet« III. 1): »O, I am fortune's fool — O, ich bin der Narr des Glücks.« In diesen und ähnlichen Worten drückt sich die Machtlosigkeit des Menschen gegenüber der höheren Hand des Schicksals aus; vermöge dieser Machtlosigkeit ist der Mensch ein blindes Werkzeug der Götter, so dass er in Wahrheit, wo er zu handeln meint, nur leidet. Daher sagt Oidipus (»Oid. auf Kolonos« 266/67): »τά γ᾽ ἔργα μου πεπονθότ᾽ ἐστὶ μᾶλλον ἢ δεδρακότα — meine Thaten sind erlitten eher als vollbracht«; und Lear (III. 2); »I am a man more sinned against than sinning — ich bin ein Mensch, der mehr Sünde erduldete als sündigte.« Hieran ist von neuem erkennbar, wie in der Grundanschauung des Wesens der Tragödie die beiden grössten dramatischen Dichter, Sophokles und Shakspeare, sich begegnen.

III.

„Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch."
Lessing.

Von jeher wurde der grosse Unterschied zwischen Wirklichkeit und Dichtung am lebhaftesten empfunden auf den »Brettern welche die Welt bedeuten«, d. h. im Drama, und auch oft genug zum Gegenstand des Spotts gemacht. Shakspeare macht in dem Prolog zu »Heinrich V.« selbst darauf aufmerksam, wie wenig seine Bühne der Grösse des vorgeführten Gegenstands entspreche, und ruft die Einbildungskraft der Zuschauer auf, diesen Mangel zu ersetzen. Sir Philip Sidney, Verfasser des Romans »Arcadia«, spottet in seiner »Apologie der Dichtkunst« (1583) über die Armseligkeit der Bühne, indem er hervorhebt, wie sie alles Mögliche vorstellen müsse: auf der einen Seite sei Asien, auf der andern Afrika, so dass der Schauspieler, wenn er auftrete, genötigt sei, zuerst zu sagen, wo er sich befinde; derselbe Raum ist gleich hernach ein Garten, wie sich aus dem Vorgang dort ergiebt, und einen Augenblick später ist er ein Felsenriff im Meere, auf welches schiffbrüchige Seefahrer sich mit knapper Not erretten. »Es erscheint auf ihm ein furchtbares Ungeheuer mit Dampf und Feuer, dann sind die armen Zuschauer genötigt, ihn für eine Höhle zu nehmen; inzwischen fliegen zwei Armeen herein, dargestellt durch vier Schwerter und Schilde, und welches Herz wollte dann so hart sein, den Platz nicht für ein Schlachtfeld zu halten?« (Gervinus: »Shakspeare« I. 157.)

Je ärmer die Bühne ist, desto mehr wird der Phantasie des Zuschauers zugemutet. Wie weit hinsichtlich der äussern Ausstattung die Bühne des Altertums entwickelt gewesen sei, darüber ist es kaum möglich, sich in allen Punkten eine klare Anschauung zu bilden; doch muss schon Aischylos bei der Aufführung seiner Tragödien über eine mannigfaltige Maschinerie verfügt haben, wie z. B. aus der »Oresteia« sich ergiebt: denn das dritte Stück dieser Trilogie, die »Eumeniden«, erforderte nicht nur eine grosse Zurüstung für den Chor der Eumeniden, sowie für die Erscheinung des Apollon, der Athene und des Schattens der Klytaimnestra, sondern auch eine vollständige Bühnenverwandlung, da die Scene zuerst den Tempel des Apollon zu Delphoi mit seiner Umgebung, später aber den Tempel der Athene auf der Akropolis zu Athen vorführt. O. Marbach (»Die Oresteia des Aischylos« Leipzig 1874) glaubt deshalb, dass die Orchestra im engeren Sinne, d. i. der vordere, etwas erhöhte Teil der Konistra, wie der ganze zwischen den Sitzen der Zuschauer und der Bühne befindliche, halbkreisförmige Raum hiess, bis zu den Eingängen für den Chor, den Parodoi, nebst der ganzen Bühne durch einen grossen Vorhang von dem Zuschauerraum abgeschlossen werden konnte.

Im Mittelalter nun, dessen geistiger Gehalt im ganzen sich auf die kirchliche Überlieferung beschränkte, gab es auch für die dramatischen Schaustellungen keine andern Gegenstände, als die von der Kirche und Religion dargebotenen. Die dramatischen Spiele wurden dieses Inhalts wegen Mysterien genannt, und die Bühne zeigte in drei Stockwerken übereinander die Hölle, die Welt und den Himmel. Darum heisst es im Göthe'schen Faust am Schlusse des »Vorspiels auf dem Theater«:

»So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.«

Auf einer solchen dreistöckigen Bühne wurde im Jahr 1843 Shakspeare's »Sommernachtstraum« mit der Musik von Mendelssohn, zuerst in Potsdam, darauf auch in Berlin mehrere Male aufgeführt. (E. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst V. S. 156.)

Es verhält sich aber mit einem Ereignis oder einer Handlung, die auf der Bühne dargestellt wird, und mit den dazu gehörigen Umständen des Ortes und der Zeit nicht anders als mit der Bühne selbst. So wie diese auf dem kleinsten Raume die Welt vorstellen will, so tritt auf derselben eine Handlung von der Dauer weniger Stunden an die Stelle eines bedeutenden Ereignisses, dessen Entwicklung in der Wirklichkeit vielleicht einer Reihe von Tagen, Monaten oder Jahren bedurfte. Diese Zusammenziehung der geschichtlichen Wirklichkeit auf einen Punkt ist eine wesentliche Eigentümlichkeit dramatischer Dichtung; sie ist aber zugleich Beziehung der mannigfaltigen Gegenstände der Wirklichkeit auf einen gemeinsamen Centralpunkt, von welchem sie ihr Licht und ihre Bedeutung erhalten, sie geht aus der freien Wahl des Künstlers hervor, und dieser zwingt dadurch seinen Stoff zu einer aus ihm selbst erzeugten, darum ideellen Einheit. Diese ist im Drama Einheit der Handlung.

Aus der Einheit der Handlung ergeben sich die Einheiten des Ortes und der Zeit, und wie die Handlung in der antiken Tragödie eine einfachere war, so wurden auch Ort und Zeit in einfacherer Weise behandelt, als in der modernen. Jedoch haben die Franzosen in ihrer klassischen Tragödie, in dem Bestreben das Altertum nachzuahmen, die Einheit des Ortes bisweilen bis zur Unveränderlichkeit desselben gesteigert und damit der Tragödie eine ihrer Natur keineswegs gemässe, allzu enge Fessel angelegt. Zwar geht im »König Oidipus« die ganze dramatische Handlung an einem und demselben Orte vor, und auch keines der andern uns erhaltenen Stücke des Sophokles zeigt das Beispiel eines Ortswechsels; dagegen ist, wie erwähnt, in den »Eumeniden« des Aischylos die Scene zuerst zu Delphoi, später zu Athen. Shakspeare nun ist, im Gegensatz zu der Tragödie der Alten und der Franzosen, mit den Einheiten des Ortes und der Zeit in der allerfreiesten Weise zu Werke gegangen. Im »König Lear« z. B. ist der Ort der Handlung oftmals von Scene zu Scene ein verschiedener, und erst am Schlusse werden (von der sechsten Scene des vierten Aktes an) alle handelnden Personen an demselben Orte zusammengeführt und somit gleichsam die zerstreuten Strahlen in einem gemeinsamen Brennpunkte gesammelt.

Ähnlich ist das Verhältnis der antiken zur modernen Tragödie auch bei der Einheit der Zeit. Aristoteles (Poet. V. 4) hebt es als einen Unterschied der Tragödie vom Epos hervor, dass die Tragödie ihre Handlung möglichst in einen Sonnenumlauf fallen lasse. Darnach müsste die dramatische Handlung, als wirkliche gedacht, sich etwa in dem Laufe eines Tages vollziehen können. Dies trifft in der That bei Sophokles auch zu, obwohl die wirkliche und die poetische oder ideale Zeit der Handlung keineswegs immer zusammenstimmen; denn im »König Oidipus« z. B. giebt der König (144) den Auftrag, das Volk des Kadmos zusammenzurufen, und schon sechs Zeilen weiter, nämlich mit dem Einzugslied des Chors (der Parodos), ist das thebanische Volk bereits beisammen (Muff: »Die chorische Technik des Sophokles«, S. 155): woraus zugleich auf das deutlichste ersichtlich ist, dass die Zeit innerhalb des Dramas eine andre, als die wirkliche, nämlich eben eine ideale ist.

Da es unmöglich ist, die wahre Zeit mit der idealen der dramatischen Handlung in völlige Übereinstimmung zu bringen, so ist die Frage nur die: wo ist die Grenze, bis zu welcher jener ideale Masstab der Dichtung sich erstreckt? Auch dies ist bei Aristoteles darin angedeutet, dass er der Tragödie eine gewisse Grösse vorschreibt, das Mass dieser Grösse aber durch die Anschaulichkeit und Übersichtlichkeit bestimmt (Poet. VII. 5. 7.). Dies liesse sich aber noch näher dahin bestimmen:

der Dichter kann beliebige Zeiträume überspringen, aber das Mass dieses Rechtes ist ihm darin gegeben, dass die dramatische Handlung ein Ganzes, eine Einheit bilden soll, so dass der innere Zusammenhang der einzelnen Vorgänge, welche in verschiedene Zeiten fallen, immer klar erkennbar ist. Die wahre Einheit der Zeit ist daher nicht jene äusserliche, die von den Franzosen aufgestellt wurde und, wie es scheint, auf das Zusammentreffen der wirklichen Zeit mit der idealen oder poetischen abgesehen war; sondern diejenige, welche sich aus dem inneren Zusammenhang einer gut angelegten dramatischen Handlung von selbst ergiebt. Während nun in den Tragödien des Sophokles beides, sowohl die Übereinstimmung der wirklichen mit der idealen Zeit, als auch die Einheit der Zeit im Sinne des Aristoteles, und zwar im »König Oidipus« am deutlichsten erkennbar, sich ausprägt; so fehlt dagegen in den Tragödien Shakspeare's beides. So ist es z. B. klar, dass die beiden Töchter Lear's nicht sogleich am ersten Tage, nachdem sie von dem noch lebenden Vater als Erben eingesetzt worden waren, mit ihren Plänen gegen denselben hervortraten, und wir können uns eine beliebig lange Zeit denken, während welcher die bösen Pläne reiften und allmählich sich zur That gestalteten. Wie lange musste es ferner dauern, bis die Nachricht von der schändlichen Behandlung Lear's nach Frankreich zu Cordelia gelangte, und bis diese dann mit einer Flotte und mit Truppen in England landen konnte, um ihren Vater aus seiner elenden Lage zu befreien! Noch auffallender gestaltet sich das Verhältnis der wirklichen zu der idealen Zeit in den historischen Stücken Shakspeare's, wie z. B. in »Heinrich V.«, welches Stück einen Zeitraum von acht Jahren umfasst, und in »Richard II.« (I. Sc. 3, 121—123) lässt Shakspeare sogar den König seine Umgebung auffordern, sich mit ihm zur Beratung zurückzuziehen, und schon in der folgenden Zeile das Resultat dieser Beratung durch denselben Mund verkündigen.

Während demnach in den Tragödien des Sophokles die einfache Handlung die Verschiedenheit der Zeiten nur wenig auseinandertreten lässt, so umfasst dagegen die Tragödie Shakspeare's eine grosse Mannigfaltigkeit der Örter wie der Zeiten, welche nur vermöge der Einheit der dramatischen Handlung ihren Zusammenhang bewahren. Dieser reiche Wechsel des Ortes und der Zeit nun findet zum Teil seine Unterstützung in einer wesentlichen Verschiedenheit der äusseren Form, nämlich in der Teilung des modernen Dramas in verschiedene Akte. Wenn ein Akt schliesst und hinter dem geschlossenen Vorhang die Handlung eine Zeit lang gänzlich ruht, so giebt es sicherlich kein besseres Mittel, dem Zuschauer zu einem Sprung über eine beliebig lange Zeit hinweg und von einem Weltteil hinüber in einen andern zu verhelfen; denn er steht nun eigentlich vor einer leeren, d. h. so viel als vor einer unendlichen Zeit, die nur durch den Verfolg der Handlung wieder auf eine bestimmte Grenze zurückgebracht wird, und die leere Pause ist das unverkennbare Symbol einer auch für den Dichter und sein Werk bedeutungslosen Zeit, die er zu überspringen nötig findet. Ganz anders bildete auch in dieser Hinsicht die antike Tragödie eine festgeschlossene Einheit. Denn die Chorgesänge waren keine leere Unterbrechung der dramatischen Handlung, sondern, obwohl sie in gewissem Sinn als Ruhepunkte dienen mochten, so standen sie doch in der genauesten Beziehung sowohl zu dem was eben auf der Bühne vorgegangen war, als auch zu dem was noch zu kommen hatte. Man könnte daher mit demselben Recht behaupten, dass die Chöre die einzelnen Teile des dramatischen Vorgangs miteinander verknüpften, als dass sie dieselben trennten.

Der antike Chor war aber zugleich der Vermittler des Vorgangs auf der Bühne mit den Vorgängen in dem Geist des Zuschauers; denn er war gleichsam ein idealer Auszug des versammelten Volks, welcher das Recht in Anspruch nahm, sowohl seine Meinungen und Empfindungen auszusprechen,

als auch sogar in die dramatische Handlung selbst mit einzugreifen. Somit sah der Zuschauer vermöge des Chors sich mehr oder weniger nahe bei dem Vorgang auf der Bühne selbst beteiligt, oder es wurde wenigstens seine Teilnahme daran durch die Chorgesänge stets von neuem aufgefrischt. Dagegen bleibt in den Zwischenakten des modernen Dramas der Zuschauer völlig sich selber überlassen, und es folgt daraus zwar nicht in jedem Falle, dass er eine weniger lebhafte Teilnahme an der Vorstellung auf der Bühne haben müsse; aber immerhin hat seine Teilnahme keine andere Stütze als die dramatische Handlung selbst, und wird somit vorwiegend zu einer nur stofflichen und unpoetischen. Denn wie es dem wahren Dichter nicht darauf ankommt, bloss furchtbare Ereignisse vorzuführen, sondern darauf, in denselben die Notwendigkeit, d. h. die höhere Macht, in deren Hände die Menschenlose gegeben sind, zu zeigen; so will auch der wahre Zuschauer nicht bloss merkwürdige Begebenheiten irgend welcher Art auf der Bühne nachgeahmt sehen, sondern er will tragisch erschüttert, d. i. von der Erkenntnis der Notwendigkeit in den Schicksalen der Menschen ergriffen werden. Gerade dies aber war der wesentliche Inhalt der antiken Chorgesänge, welche der modernen Tragödie fehlen, und an deren Stelle die völlig leeren Zwischenakte getreten sind, in welchen der Zuschauer stets von neuem seinen eigenen alltäglichen Gedanken überantwortet wird. Daher sagt Schiller in dem Aufsatz »Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie«, welchen er der »Braut von Messina« vorausgeschickt hat: »Der Zuschauer will, wenn er von ernsthafterer Natur ist, die moralische Weltregierung, die er im wirklichen Leben vermisst, auf der Schaubühne finden«; und: »Der Chor reinigt also das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet.« Darnach wird also das, was der Dichter in einer dramatischen Handlung als in einem Beispiel zu zeigen vorzugsweise bemüht ist, in der antiken Tragödie durch die Chorgesänge ausgesprochen, während die moderne den Ausdruck dieser die Geschicke der Menschen leitenden und beherrschenden Ideen entweder der dramatischen Handlung selbst beimischt, oder es dem Zuschauer überlässt, sie darin zu finden und zu erkennen. Es wäre daher gewiss nicht zu verwundern, wenn die Wirkung der Tragödie auf die Gemüter der Zuschauer auf der modernen Bühne weit mehr der Willkür und dem Zufall preisgegeben wäre, als dies bei der antiken Tragödie der Fall gewesen zu sein scheint. So sagt bereits Lessing (»Hamburg. Dramaturgie,« 80. Stück) hierüber Folgendes: »Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und römische Volk auf die Schauspiele waren, besonders jenes auf das tragische. Wie kalt, wie gleichgültig ist dagegen unser Volk für das Theater! Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht daher kommt, dass die Griechen vor ihrer Bühne sich mit so starken, so ausserordentlichen Empfindungen begeistert fühlten, dass sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben; dahingegen wir uns vor unsrer Bühne so schwacher Eindrücke bewusst sind, dass wir es selten der Zeit und des Geldes wert halten, sie uns zu verschaffen? Wir gehen fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode, aus Langeweile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden, ins Theater, und nur wenige, und diese wenigen nur sparsam, aus andrer Absicht.«

Dass also die Tragödie eine ethische Wirkung auf den Beschauer übe, kann hiernach kaum noch zweifelhaft sein, obwohl damit keineswegs gesagt ist, dass es ihre einzige sei. Aristoteles hat die Wirkung der Tragödie überhaupt in seiner bekannten Definition (Poet. VI. 2) als Reinigung bestimmt, und seit Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie (78. Stück) die Anregung dazu gab, ist dieser Begriff in einer langen Reihe von Schriften besprochen und erörtert worden. Im ganzen lassen sich jedoch in der grossen Menge von Versuchen, den Sinn des Aristoteles zu erschliessen, drei deut-

lich geschiedene Richtungen erkennen, nämlich eine ethische, eine medicinisch-pathologische und eine ästhetische. Lessing verstand unter »Reinigung der Leidenschaften« die Zurückführung auf ein gewisses Mass und Verwandlung derselben in »tugendhafte Fertigkeiten«. Andrerseits trat Göthe mit Entschiedenheit dagegen auf, dass die Tragödie irgendwelche moralische Absichten verfolgen könne; er schrieb an Zelter (IV. 288): »Die Vollendung des Kunstwerks in sich selbst ist die ewige, unerlässliche Forderung, Aristoteles, der das Vollkommenste vor sich hatte, soll an den Effekt gedacht haben. Welch' ein Jammer!« Aber Göthe übersieht hier den Unterschied von Effekt und Wirkung; denn wir bezeichnen mit dem undeutschen Wort Effekt nur Wirkungen, welche durch unrechte Mittel erzeugt werden. Der wahre Künstler will und soll auf den Beschauer wirken, aber Effekt suchen will und soll er allerdings nicht. Eine neue Wendung in dieser ästhetischen Frage ergab sich erst mit der Schrift von Bernays: »Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie« (Breslau 1857), worin dieser Gelehrte, auf die ursprüngliche, medicinische Bedeutung des Wortes (Katharsis) gestützt, die Reinigung als »erleichternde Entladung der Affekte« deutete. Ähnlich erklären sich auch die Franzosen darüber: die Leidenschaften sind in unsrer Seele nur dem Keime nach vorhanden und bewirken, in unser Inneres zurückgedrängt, eine Gährung; aber die Erregung, welche durch die Musik und das Schauspiel erzeugt wird, öffnet ihnen einen Ausweg, und so wird die Seele durch eine gefahrlose Lust (»un plaisir sans danger«) gereinigt und erleichtert (E. Egger, Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs 1849, bei J. Egger, Katharsis-Studien Wien 1883).

Diesen von moralischen und pathologischen Gesichtspunkten aus versuchten Erklärungen steht nun die ästhetische, der sich auch die vorhin bereits im Gegensatz zu Lessing's moralischer Erklärung erwähnte Göthe'sche anschliesst, gegenüber. Die Tragödie bringt uns die Natur und Aufgabe des sittlichen Handelns sowohl positiv, an nachahmenswerten, als negativ, an abschreckenden Beispielen zum Bewusstsein. Die Wirkung der Tragödie ist, nach Aristoteles, eine reinigende, aber keineswegs als moralische Besserung aufzufassen, wie Lessing wollte; denn die künstlerische oder ästhetische Wirkung ist eine andre als die moralische, was Göthe mit Recht hervorgehoben hat (Zeller, Philosophie der Griechen II. 2. Leipz. 1879. S. 773 ffg.). Moralische Wirkung würde sich direkt auf den Willen des Zuschauers richten, während die künstlerische sich an das ästhetische Gefühl, das wir Geschmack nennen, wendet. Die Reinigung nun besteht in der Erregung und zugleich Läuterung gewisser Empfindungen, in der Tragödie hauptsächlich des Mitleids und der Furcht. Um geläutert zu werden, müssen diese Empfindungen zuerst geweckt werden; worin besteht dann aber, wann sie durch die Tragödie erweckt wurden, ihre Läuterung? Offenbar darin, dass wir Mitleid und Furcht nicht unmittelbar, d. h. nicht durch Handlungen und Begebenheiten, in die wir selbst verflochten sind, sondern nur vermittelst der uns vorgeführten Bilder empfinden. Wir empfinden also Mitleid und Furcht nicht in Wahrheit, sondern nur im Bilde. Indem die Tragödie diese Empfindungen erweckt, wirkt sie ethisch, indem sie dieselben aber nur durch die Anschauung des Schönen in der Kunst erweckt, wirkt sie ästhetisch.

Nun könnte es zwar scheinen, als ob es kein wesentlicher Unterschied wäre, ob ich Mitleid und Furcht wirklich, in Dingen, die mich persönlich angehen, oder nur im Bild empfinde, als ob diese Empfindungen in dem einen wie in dem andern Falle ganz dieselben wären. Allein dem ist nicht so. Wenn dieselben mich unmittelbar berühren, so regen sie meinen Willen auf, sie reizen zum Widerstand und zur That; schaue ich sie dagegen vermöge eines bildlichen Vorganges nur an, so bin ich zugleich von ihnen befreit, sie entstehen durch einen Schein und sind folglich selbst nur Schein,

und während ich bei jenen wahrhaften, d. h. aus der Wirklichkeit entsprungenen Empfindungen, mit der wirklichen, der handelnden Welt verflochten bin, so befinde ich mich bei diesen Scheinempfindungen in der Welt der Kunst; dort wird mir »die Angst des Irdischen« zu fühlen gegeben, hier dagegen wird was mich sonst bedrückt zum ästhetischen Genuss. Furcht und Mitleid, als die vorzugsweise tragischen Gemütsbewegungen, sind, wenn zum Zwecke der ästhetischen Läuterung hervorgerufen, mit Genuss (»Lust« bei Lessing, ἡδονή bei Aristoteles) verbunden; das unterscheidet sie von den gewöhnlichen Empfindungen dieser Art: es ist der ästhetische Genuss, welcher in der Anschauung des Schönen den Menschen über die gemeine Wirklichkeit emporhebt in das Reich der Ideale (Aristoteles: ἡ ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως ἡδονή). Zudem, und dies ist ein zweiter grosser Unterschied, sind Mitleid und Furcht, wenn sie im wirklichen Leben durch einen einzelnen Fall erregt werden, nur auf diesen Fall beschränkt und verschwinden als vereinzelte und vorübergehende Empfindungen in dem steten Wechsel der Bewegung eines Menschenherzens. Dagegen sind diese Empfindungen, wenn sie durch die Tragödie lebhaft genug erweckt werden, nicht nur auf den einzelnen im Bilde vorgeführten Fall, der nur ein Beispiel für viele ist, sondern sie sind auf alle ähnlichen Fälle gerichtet und darum allgemein und dauernd. Und dies sollte keine Reinigung dieser Empfindungen und keine ethische Wirkung der Tragödie sein? Was aber von Mitleid und Furcht in dieser Hinsicht gilt, das gilt auch für alle andern Empfindungen, welche möglicher Weise durch die Tragödie erregt werden.

Warum sind es nun aber gerade Furcht und Mitleid vorzugsweise? Da es dem Tragödien-Dichter hauptsächlich darauf ankommt, die »furchtbare Notwendigkeit« zu zeigen, so ist es auch klar, welcher Art die tragische Furcht sein wird; es kann keine andre sein, als die welche den Menschen bei der Anschauung der tragischen Notwendigkeit ergreift, und diese Furcht ist, indem sie aus der Anschauung des allgemeinen Menschenloses hervorgeht, nicht minder eine ethische, als eine ästhetische Empfindung: das eine, weil sie aus der Erkenntnis der Schicksalsmächte erzeugt, das andre, weil sie eine Wirkung des künstlerischen Scheines ist Wenn nun die Anschauung des Schicksals unsre Furcht erweckt, welche Empfindung wird der Anblick der leidenden Menschheit, die in der Tragödie uns im Bild und Beispiel vorgeführt wird, wecken? So wie der Zuschauer, wenn er überhaupt der tragischen Empfindungen fähig ist, d. h. wenn er seine Empfindungen über sein beschränktes Selbst hinaus zur Empfindung für das Los der Menschheit zu erweitern vermag, in der Tragödie von Furcht ergriffen werden wird; ebenso wird sich, da ihm ja nicht bloss ein einzelner Fall, sondern das Bild einer allgemeinen Wahrheit vorgeführt wird, seine Teilnahme an dem Schicksal der handelnden Personen notwendig zu dem Mitgefühl für die Leiden der ganzen Menschheit steigern, ähnlich wie Faust es ausdrückt (1416—1421):

»Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst geniessen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern«.

So sagt H. Alt (»Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis«. Berl. 1846. Vergl. J. G. Rothmann: »Beiträge zur Einführung in das Verständnis der griechischen Tragödie. Zwei Vorlesungen.« Leipz. 1863. S. 6): »So betrachtet, schliessen Furcht und Mitleid eigentlich alle Pflichten gegen uns selbst und gegen unsern Nächsten in sich; ja welche Leidenschaft man sich auch denken mag, bei keiner ist eine Reinigung oder Läuterung denkbar, wenn sie dem Zuschauer

nicht auf irgend eine Weise mit den Pflichten der Selbst- und Nächstenliebe in Verbindung gebracht wird.« Beide Empfindungen sind im Grunde unzertrennlich, und es lässt sich darin kein andrer Unterschied erkennen, als dass in der Furcht die Gemütserregung des Zuschauers mehr auf sich selbst gerichtet, im Mitleid hingegen mehr nach aussen, dem Allgemeinen und der Menschheit zugewendet erscheint.

Es ist um so mehr zu bewundern, wie richtig der griechische Philosoph diese Wirkung der Tragödie erkannt hat, da, wie die Geschichte zeigt, in der Zeit des klassischen Altertums die Menschen sich im gemeinen Leben eher durch Grausamkeit und Selbstsucht als durch Furcht und Mitleid lenken liessen, und der grosse Vorgänger des Aristoteles, Platon, die Erregung dieser Empfindungen geradezu der Tragödie sogar zum Vorwurf machte. Wie in diesem Punkte die mildere und menschlichere Weltanschauung, zu welcher das Christentum den Grund gelegt hat, einen geraden Gegensatz gegen das Altertum bildet, so steht auch der antiken Anschauung von dem »Neide« der Götter die christliche Anschauung von der Liebe Gottes in eigentümlicher Weise gegenüber. Doch gab es, der grossartigen Auffassung des Aischylos zufolge, wenigstens einen unter dem Geschlechte der Götter, welcher der armen Menschen sich liebend annahm, indem er ihnen das Feuer brachte und für das furchtbare Wissen von der Zukunft die schmeichlerisch täuschende Hoffnung schenkte: es war Prometheus, welcher, zur Strafe dafür auf einen öden Fels am Meere geschmiedet, obwohl er ein Gott war, menschliche Pein und Qualen zu erdulden hatte (Bulwer: »Athens, its Rise and Fall«; Schulausgabe von Weischer. Leipz. 1884. S. 17).

Die Menschenliebe aber ist, wie das Mitleid, eben jene Erweiterung des einzelnen Selbst zum allgemeinen und darum die wahre Grundlage alles ethischen Verhaltens. A. Schopenhauer, der unter den Philosophen zuerst das Mitleid als das Fundament der Moral aufgestellt hat, führt unter den vielen Belegen zur Stütze seiner Ansicht auch eine Stelle aus Pausanias (I. 17, 1.) auf, welche uns die bemerkenswerte Thatsache überliefert, dass es auf dem Forum zu Athen einen Altar des Mitleids gegeben habe, und dass unter allen Griechen die Athener die einzigen waren, welche diese Gottheit kannten. Wo eine Antigone gedichtet werden konnte, da musste diese Gottheit, auch wenn sie keiner äusserlichen Ehren teilhaftig geworden wäre, doch wenigstens in den Herzen der Besten jener Zeit lebendig walten.